

艺 术
研 究

《弥勒会见记》形态余论

● 沈 尧

1990年，我在《戏剧艺术》第2期上发表了一篇论文《〈弥勒会见记〉形态辨析》，提出《弥勒会见记》不是戏剧剧本，而是叙事的讲唱文学的看法。两年后，一位老友为一本论文集作序，对我这篇论文的上述论点提出商榷。他说：“《弥勒会见记》的确是叙事说唱文学作品，但不能就此证明它与戏剧无关，否定作为戏剧演出底本的可能性。”因为“许多剧种的剧本文学脱胎于说唱文学。更有甚者，借用说唱文学本就可以搬到舞台上进行演出”。他认为，如系“更有甚者”，那就具有“叙事说唱文学作品和戏剧演出底本的双重属性。”^①看到这篇序言，我原准备在最短时间里写出答辩的文章，未想杂事缠身，迟至又一个两年后，才有机会草成此文，与老友做进一步的探讨。

老友的序言未就《弥勒会见记》本身提出任何材料，证明这个大部头讲唱文学曾在某时某地以戏剧的形态由某剧团搬演，而是从历史发展的角度纵论戏曲文学与讲唱文学的血缘关系。戏曲文学与讲唱文学有血缘关系，讲唱文学叙述的故事

屡屡被戏曲改编、演出，这已为宋、元、明、清直至近、现代的戏曲历史所证实，自然无可议论。至于讲唱文学的唱本被搬上广场和舞台，按戏剧的要求来演出，这种唱本便无可争议地被同时当做戏曲的演出底本，便具有“双重属性”，倒是可以进一步做些分析的。我以为从讲唱文学到戏曲文学，其中包含着两种不同文艺品种形态的质的转换，因而两者不能混为一谈。就以老友序言所举的早期藏戏和地戏来说，也表明这种质的转换是明显存在的。

先说藏戏，序言列举了《卓瓦桑姆》、《诺桑王

传》、《敦珠和敦玉》、《直美滚登》等藏戏剧目，指出这类早期藏戏剧目在演出时，所用底本是藏族民间讲唱艺术“喇嘛玛尼”的讲唱本，而这种讲唱本“大体都类似《弥勒会见记》文体，属‘叙事文学中的讲唱文学’。但它们又的确是藏剧文学本——确切地说，是藏剧演出底本。”^②这就把两种文艺品种的不同形态混为一谈了。

佟锦华先生早就说过：“目前被有些人称之为‘藏剧脚本’的书面作品，实际上只是一种说唱体的作品。”“据我们所知，在藏剧团演出时是与书面作品有差异的，尤其是新派剧团差异更大，所以在进行评价时，书面作品内容和演出内容应有区别的对待。”^③边多先生对这些早期藏戏剧目更做过十分精辟的剖析。他说：“从文学的基本结构形式看，由于八大藏戏故事本同属于‘仲’或‘古尔’一类，至今，人们所能见到用文字记载的只有藏文故事本，而根本看不到所谓的八大藏戏‘剧本’。虽有许多人把八个藏戏的故事本当着‘剧本’评头论足，但它根本不具备剧本的文体特征。实事求是地说，在西藏没有成立自治区藏戏团之前，用文字记录的剧本是不存在的。”接着他进一步指出：“在广大民间，表演藏戏的人们仅根据八大故事本各自进行加工、补充、提高、改编，形成口头剧本。这种口头剧本也由于藏戏各剧种及各流派的戏师们的处理方法不同而有所区别，不仅加进了不包括剧情的大量民歌插曲，而且还加进了地方形式的音乐、舞蹈、杂技表演以及剧中反面人物即兴创作的具有浓厚喜剧色彩的内容和表演。所有这些重新加工的基本比重不少于故事本的基本内容。”“实际上的藏戏是民间文化范畴中的民间文化再创造。”^④（按：引文下重点符号是我加的。）

我之所以大量引述佟锦华和边多先生的话，因为他们多年在西藏从事藏族语言、文字、艺术研究，他们的论述具有权威性，他们说清楚了在民间流播的“仲鲁”、“古尔鲁”等讲唱艺术用的藏文故事本是怎样经过戏剧化，而成为具有多种地方色彩的藏戏口头剧本的。我想，这些原为讲唱用的藏文故事本如果不经过藏戏戏师们的戏剧化加工，它们是不可能以戏剧的形态出现在青藏高原的柳林坝子、打青棵场子和其它广场之上的。

同时，这些藏文故事本戏剧化所采取的方式，以及戏剧化以后所完成的形态，也是很值得研究的。又一位在西藏长期从事藏戏研究的刘志群先生说：“藏戏演出，一般分为三段，开场祭神歌舞，其后为正戏传奇，最后结尾祝福迎祥。一个大戏，可连场演出一

至五天，戏中有一剧情讲解人，通过他的韵白讲解，起到衔接故事和向观众交代情节的作用。”^⑤“他讲到哪里，演员就演到哪里，演员扮演的角色，一定要等讲解人以一种固定的念诵调介绍之后才能上场表演。”^⑥这两段话把藏文故事本戏剧化所采取的方式，以及戏剧化以后所完成的形态介绍得十分清楚。天才的藏戏戏师们原来是用一个剧情讲解人把原讲唱本叙述剧情的任务全部担当起来；演员则扮成剧中人，分别采用各色人物的语言和动作，随着剧情讲解人的叙叙，以歌舞进行表演。叙述性质的朗诵与戏剧性质的歌舞表演紧密结合在一起，叙述变成成为戏剧表演服务的重要手段，引导、推动着戏剧的进程。这种戏剧形态虽然保留着讲唱的痕迹，但整个文体的叙述性的转变为戏剧性的了。

藏戏的独特演出形态使我想起1990年出访印度时，在南方的克拉拉邦看到的“库里亚坦”。“库里亚坦”的演出形态与藏戏较接近，由演员一人或两人扮演剧中的所有角色，以舞蹈动作为主，重视面部表情和手语，是一种用舞蹈完成的哑剧表演。吟唱故事则由坐于演员身后的两位男歌手担任，他们边击鼓，边吟唱场上演员所演出的故事。另有撞击铜铃的女歌手一人坐于演员一侧，代表女性人物吟唱。某些地区的“库里亚坦”有所发展，男、女歌手的职能依旧，演员的表演手段则加进吟诵，集舞蹈动作、表情、手语、吟诵于一身了。“库里亚坦”可以表演印度两大史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》中的故事，也可以表演印度古梵剧中的其它故事。据印度学者说，它产生于公元一世纪马鸣、跋沙的时代，是印度教用来娱神的祭祀性戏剧，节日演出于寺庙的舞台上，因此被保留至今。它是古梵剧的前身。藏戏是在西藏悠久、深厚的历史、文化土壤中培育出来的，是土生土长的，其演出形态也是藏族独有的。只是在藏、印文化的双向交流中，其演出形态是不是有可能受到梵剧的前身“库里亚坦”的某些影响呢？这也许把该集中研讨的问题扯远了，不过对探讨讲唱用的藏文故事本戏剧化所采取的方式、戏剧化以后所完成的形态，我认为还是有必要的。因为下文就将涉及地戏把讲唱底本戏剧化所采取的另一种方式、所完成的另一种形态。

接着说地戏。它演出用的故事底本也确系民间艺人讲唱用的本子，但是把这种讲唱用的故事底本搬到广场上演出，与藏戏一样，同样要经过地戏戏师们戏剧化的处理。我手头有两个贵州友人赠送的地戏本子，一个叫《司马貌夜判七贤》，全文用“混沌初开

天和地，至今未知几千春。乾坤始奠五行至，丑上有地未有人。寅上世人才生定，纷纷世界满乾坤”一类的七言韵文唱词，与“却说玉帝正在怒气不息，太白金星前来奏到，启上我主，虽然司马貌口出大言，但此人才高运实，抑爵不取，故有此论”一类的散文白口交错连缀在一起，叙述了司马貌在阴曹地府代替阎君判案的故事。仅从本子看，根本无法看出它是地戏演出曾经用过的底本，而只是一个民间艺人用的坊间木刻讲唱本。另一个本子是源出《精忠传》讲唱本的《岳飞大战爱华山》，但由今人师学剑按地戏付诸演出的实况做了记录、整理。兹摘引其开场的一段戏如下：

〔锣鼓声声。岳飞、金兀朮率队出场朝拜，起舞，绕场。〕

〔吉青、金兀朮各持兵器起舞、亮相。〕

吉青：且说，岳飞带兵在爱华山布下阵势，设下各路伏兵，派吉青出阵，以便引金兀朮杀进阵来。且看我怎生打扮：头戴金盔凤翅飘，插下两匹野鸡毛，身穿锁子黄金甲，腰束八宝丝鸾绦。威风大，手段高，手提狼牙棒一条，多少金兵英雄将，遇着咱家命难逃。

〔唱〕吉青披挂出了营，爱华山前引金兵，手提狼牙夺命棒，要会兀朮老贼人。

金兀朮：〔唱〕兀朮催兵忙忙走，突见一将挡行程，打住一看哈哈笑，原来是黄河边上败阵人！

兀朮上前一看，哈哈大笑道：“酒鬼，昨日黄河边上被我砍落头盔，今天还有何脸面来会我？”

吉青：吉青大喝道：“昨日老子酒醉，被你赢了一阵，今天不割下你的头来，誓不罢休。”

老友序言也摘引了这个片段，他是为了证实地戏的演出仍然保留着讲唱的痕迹。而我摘引这个片段，却是为了证实地戏在把讲唱本付诸场上演出时，已经加上调控舞台节奏的锣鼓和人物的上下场、起舞、亮相、绕场、会阵等舞台动作，而且按人物分配了各自的唱词和念白。因此，它已不同于原讲唱本，依靠叙述和描写的讲唱语言所塑造的形象调动观众的想像，激起观众的反应，而是用唱念做打等戏剧动作所树立起来的舞台形象，直接激起观众的视、听反应了。它虽然保留着讲唱的痕迹，但从讲唱到付诸演出，业已经过地戏戏师的戏剧化处理，从输出到接受都发生了质的转换，变成戏剧，而不再是讲唱了。用

豫剧舞台上的 一尊美神

简论陈素真舞台创造的艺术美

● 谭静波



豫剧表演艺术大师陈素真在她半个多世纪的艺术生涯中，呕心沥血、孜孜追求，博取众长，革故鼎新，文武生旦不挡，唱念做打俱佳，成功地塑造了一大批血肉丰满、性格鲜明的艺术形象。在她的人物画廊中，内蕴上积蓄着美，境界上洋溢着美，形表上挥洒着美。叶含嫣、孙玉姣的俏丽美，花媚娘、姜秋莲的含蓄美，蒋琴心、童玉珊的端庄美，刘芳、罗剑琴的刚烈美，这众多的艺术形象集中国传统美为一体，在豫剧舞台上，光彩照人，熠熠生辉，陶醉了一代又一代的观众。

饱满充实的内蕴美

内蕴美是艺术美构成的首要元素。内蕴美一是包含着美的思想或高超的理性要素，二是包涵着情感、情绪要素。艺术家在创造美的形象时，必须将作品中美的思想、深邃的哲理挖掘出来，将人物的情感、情绪充盈起来，才能使其创造的人物独具魅力，形神兼备。陈素真的艺术创造，即显示了这种饱满充实的内蕴美。

陈素真老师一生心境高洁，不欺世，不媚俗，虽多灾多难，却宁为玉碎，不为瓦全，不屈不馁，自强不息。而她创造的一系列舞台形象也大都富有这种优秀品格。端庄贤淑的崔金定，义烈坚贞的童玉珊，忍辱负重之花媚娘，矢志不移的蒋琴心，这些美好的人物，既有丰富的思想内涵，又有复杂的情感内涵。陈素真由喜爱这些人物到体验这些人物，达到刻骨铭心的程度。她往往将这些人物的命运和情感同自己的命运情感交织在一处，去挖掘，去剖析，去感受，设身处地，心往神游。经过这番积蓄、创造、升华展现出来的人物，其情感格外丰厚，其情绪格外饱满，其性格格外鲜活，其神采格外丰盈。《梵王宫》中她塑造的叶含嫣，热烈奔放，浑身上下散发着一股生机勃勃的活力，言语行动流露出自由自在和青春活力。《三上轿》中，崔金定上轿时〔加

讲唱本《司马貌夜判七贤》与地戏演出本《岳飞大战爱华山》比较，一个未经戏剧化的加工、改造，一个经过戏剧化的加工、改造，两者的区别还是相当明显的。另外值得注意的一点是，地戏对讲唱本戏剧化的方式，以及戏剧化以后完成的演出形态，与藏戏是颇不相同的。藏戏用剧情讲解人，地戏不用剧情讲解人，就是它们之间的重要差异。这与地戏源自明代成边的汉族军傩，因而受到汉族戏曲的强大影响，看来是有关联的。

老友在序言中强调：“早期的藏戏剧本、地戏剧本，都具有叙事说唱文学作品和戏剧演出底本的双重属性。我们不能因为它们不符合现代的戏剧文学概念，就否定它们的后一种属性——戏剧演出的底本。”^⑦我以为这不涉及藏戏剧本和地戏剧本是否符合现代的戏剧文学概念的问题，而是一个事物的属性究竟是什么的问题。其实，我与不少学者、专家有一样的期望，期望西域戏剧的存在能由未来出土的文物或已有的文献所证实。果真这样，中国戏剧的历史将得到令人振奋的丰富和拓展。不过，《弥勒会见记》即使确曾由西域的戏师改造后付诸演出，也不能改变现存回鹘文本《弥勒会见记》是讲唱文学的历史事实。

注释：

- ①②⑦曲六乙《宗教祭祀仪式：戏剧发生学的意义》，见《西域戏剧与戏剧的发生》，1992年10月新疆人民出版社出版。
- ③《略谈藏剧》，见佟锦华《藏族文学研究》，1992年6月中国藏学出版社出版。
- ④边多《论藏戏艺术与藏族民间文化艺术的历史渊源关系》，见中国戏剧家协会编《亚洲传统戏剧国际研讨会论文集》，1993年5月中国戏剧出版社出版。
- ⑤刘志群《藏剧》，见《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷，1983年8月中国大百科全书出版社出版。
- ⑥刘志群主编，边多、白牡丹副主编《中国戏曲志·西藏卷·综述》，1993年12月文化艺术出版社出版。